

Символизм в романе Э. М. Форстера «Поездка в Индию»

«Поездка в Индию» (1924) по праву считается не только самым зрелым, но и самым «модернистским» из произведений Э. М. Форстера (1879—1970): пользуясь словами М. Брэдбери, этот роман — форстеровский «Моби Дик»¹. «Поездку» отличает усложненная система символов и повторяющихся мотивов, и, по признанию многих критиков, философский пласт романа, к которому они отсылают, гораздо более значителен, чем его социально-политическая канва. Кроме того, в этом романе с особой силой звучит характерная форстеровская интонация, которая основывается на принципе «двойного видения» (это название — «double vision» — было предложено другом Форстера, Л. Г. Дикинсоном) — «отстраненность, возможно, болезненная, от физического мира, сознание несовершенства человека и того совершенства, которое за этим скрывается»². «Двойное видение» определяет особенности художественного стиля Форстера, создавая в его романах и рассказах интересный эффект: символические образы как бы «проецируются» сквозь реалистичные образы персонажей и предметов, заставляя читателя по-новому на них взглянуть, расставляя нужные автору акценты, создавая сложную символическую «многомерность» произведения. Правда, Вирджиния Вулф усматривала в этом некое противоречие, считая, что символизм в его романах не согласуется с подчеркнутой реалистичностью образов, а значит, дезориентирует читателя: «На одной странице он дает нам почти фотографическое отображение происходящего, а на другой хочет, чтобы мы увидели ту же самую сцену преображенной и озаренной вечным светом», — писала она³. С этим мнением можно согласиться, но лишь отчасти, так как в ранних произведениях Форстера «двойное видение» действительно может производить несколько искусственное впечатление, поскольку обычно оно связано с настойчивыми попытками автора провести свою точку зрения (в подобных эпизодах Форстер, как правило, весьма дидакти-

чен), но в поздних, зрелых произведениях оно становится важным элементом, органической составляющей его художественного мира.

Для создания «Поездки» Форстеру потребовалось около десяти лет: роман был задуман в 1912 г. во время первого путешествия в Индию, которое писатель совершил в компании кембриджских друзей. Однако ощущение недостаточного знания материала не позволило ему немедленно воплотить свой замысел в жизнь. Спустя некоторое время Форстер написал махарадже Деви, спрашивая, не найдется ли для него свободной вакансии при дворе, и весной 1921 г. вновь прибыл в Индию. Он надеялся углубить свое знание Индии и считал, что общение с махараджей и его окружением как нельзя лучше подходит для этой цели. Но эйфория, пронизывавшая его первые письма из Индии, стала постепенно спадать и уступила место некоторому разочарованию. Дворцовая жизнь с ее интригами и забавляла, и раздражала его в равной степени. Форстер не мог не замечать неразбериху и беспорядок, окружавшие «Бапу Сагиба», как ласково называли махараджу приближенные. И все же за время своего пребывания в стране Форстер смог получить почти исчерпывающее представление об Индии — то, к чему он неустанно стремился. Махараджа приглашал писателя на семейные празднества, в том числе на вручение даров в честь рождения новой принцессы, и позволил Форстеру присутствовать при сложных приготовлениях к религиозной церемонии, называемой «Гокал Аштами», — восьмидневному празднованию в честь рождения Кришны. По возвращении домой Форстер продолжил работу над романом, который по-прежнему давался ему нелегко, но в конце концов не без помощи четы Вулфов, поддерживавших и вдохновлявших его, Форстеру удалось справиться со своими сомнениями и закончить книгу. Вопреки опасениям писателя, роман был единодушно признан успешным как критиками, так и читающей публикой, во многом благодаря тому, что он воспринимался прежде всего как политический роман на актуальную тогда тему англо-индийских взаимоотношений.

Однако со временем помимо социально-политического сюжета, определяющего основное действие, внимание литературоведов и критиков привлекла и его «космическая», философская проблематика — роман породил множество толкований и интерпретаций,

подчас совершенно противоположных. Неоднозначны были и оценки художественных достоинств книги. Так Л. Триллинг, необыкновенно проницательный и тонкий критик, много сделавший для Форстера и его книг, считал «Поездку в Индию» менее удачной, чем другой зрелый его роман — «Хауэрдз Энд» (1910). По его мнению, образы романа были недостаточно значительными, чтобы нести на себе всю тяжесть «космической» тематики произведения⁴. Примечательно, что и сам Форстер, пока писал роман, испытывал подобные ощущения. Так, в июне 1924 г. он писал другу, что «герои недостаточно интересны для такой атмосферы. Из-за этого я больше склонен акцентировать саму атмосферу. У меня получается скорее роман-размышление, чем роман-драма»⁵. С другой стороны, многие критики, одним из которых был П. Н. Фёрбэнк, считали, что «Поездка в Индию» — роман более цельный и совершенный, чем «Хауэрдз Энд», лишенный мелких недостатков последнего⁶.

Часть критиков (например, В. Стоун) настаивают на «реалистическом» прочтении романа и видят его в «оптимистическом» свете. Они полагают, что в основе «Поездки в Индию» лежит идея достижимости единства и гармонии в жизни. «Книга настойчиво проводит мысль о том, что, несмотря на все наши различия, мы по сути *одно*..., — пишет Стоун, — мы принадлежим к одной физической среде, а значит, и физически мы одно. Лишь нежелание нашего разума признать эту общность, его отрицание нашей *participation mystique* (мистической сопричастности. — Е. П.) заставляют человека управлять его индиями и самим собой столь слепо и легкомысленно»⁷. Другие критики, такие как Дж. Макконки и А. Уайльд, придерживаются совершенно противоположного мнения и утверждают, что «Поездка» повествует о полном разобщении и потере какой-либо связи между хаотической реальностью человеческой жизни и непостижимой вечной реальностью⁸.

В данном случае мы имеем дело с двумя принципиально различными типами видения романа, каждый из которых имеет веские основания. Уже само название романа можно трактовать двояко: с одной стороны, оно отсылает нас к плану реальных событий и позволяет определить его как реалистический роман с антиколониальной тематикой; с другой стороны, оно позволяет нам об-

ратиться к стихотворению Уолта Уитмена «Passage to India» (1871), описывающему «путешествие души», захватывающий процесс свободного творчества и самопознания:

O soul, repressless, I with thee and thou with mine,
Thy circumnavigation of the world begin,
Of man, the voyage of his mind's return,
To reason's early paradise,
Back, back to wisdom's birth, to innocent intuitions,
Again with fair creation⁹.

(«О душа, необузданная, я с тобой и ты со мной, / Твое кругосветное плавание начинается, / Путешествие вглубь человека, его ум возвращается / К древнему раю, / Назад, назад, к рождению мудрости, к невинным прозрениям, / Вновь с прекрасным твореньем»).

В этом свете поездка героя в Индию может рассматриваться как метафора духовных исканий и трансформаций, которые претерпевает душа на пути к истине. Подобно тому, как особняк Хауэрдз Энд воспринимался нами как символическое вместилище древних традиций и мудрости предков, образ Индии может рассматриваться как символ темного, иррационального начала и тех глубинных знаний, которые лежат у истоков всей человеческой цивилизации. Данная интерпретация хорошо дополняется предположением, высказанным М. Брэдбери, который соотносит Индию с образом хаотического Лондона: Форстеру свойственно модернистское видение действительности, считает он, поэтому Индия в «Поездке» символизирует то же, что и город в «Хауэрдз Энд», — она является метафорой случая¹⁰.

Н. А. Вишневская и Е. П. Зыкова высказывают мнение о том, что перевод названия романа как «Поездка в Индию» (именно так оно звучит в трактовке В. П. Исакова) является «стилистически неверным и сбивает с толку читателя, подталкивая его к восприятию этого произведения как бытового реалистического антиколонизального романа»¹¹. Название уитменовской поэмы, к которой отсылает нас Форстер, должно звучать не иначе как «Путь в Индию», поскольку Уитмен говорит о духовных исканиях человека, т. е. их предметом является не эмпирическая Индия, а то, что «больше, чем Индия», новый духовный опыт, к которому Индия

только открывает путь¹². Кроме того, в названии романа присутствует еще один немаловажный момент, на который указывают исследовательницы: к названию поэмы Уитмена Форстер добавляет неопределенный артикль («A Passage to India»). Это позволяет им предположить, что «к романтической программе Уитмена роман Форстера относится как конкретный опыт реализации подобной программы, не решающий, а лишь один из возможных, но все же как опыт испытания идеала реальностью»¹³.

Символична структура романа, который состоит из трех частей — «Мечеть» (центральный эпизод — мусульманин Азиз встречает миссис Мур в мечети), «Пещеры» (в Марабарских пещерах происходит загадочное нападение на Аделу Квестед, давшее толчок для развития конфликта между англичанами и индийцами) и «Храм» (эпилог, где описываются празднование индуистского праздника Гокал Аштами и последняя встреча Азиза и Филдинга). По замыслу автора, три части должны были символизировать «три сезона — Холодный сезон (именно в этот период разворачивается действие первой части. — *Е. П.*), сезон Жары (вторая часть) и сезон дождей (эпилог, завершающий цикл индийского года), которые и составляют год в Индии»¹⁴. Многие критики усматривают в такой структуре произведения воплощение той эстетической программы, которую Форстер сформулировал в «Аспектах романа», в частности, его теории о близости прозы и музыки. Питер Бурра сравнивал части «Поездки» с тремя частями, обычно составляющими симфонию. Он считал, что из всех произведений Форстера в этом романе ему лучше всего удалось достичь сходства с музыкой — «этим величайшим из искусств»¹⁵. К. В. Грансен, полемизируя с П. Буррой, утверждает, что если роман и близок к музыке, то не к западной симфонической, а к восточной с ее постоянным повторением одних и тех же тем и мотивов¹⁶. Не случайно одним из ключевых слов в романе является «эхо»: роман «строится на эхе, на отзвуках, напоминая замысловатую китайскую коробочку с множеством отделений»¹⁷. Того же мнения придерживался и Л. Триллинг, писавший: «Сама ткань романа соткана из эха... Действия и слова возвращаются, иногда в лучшем, а иногда в худшем виде, отраженные загадочной “аркой” индийской вселенной. Именно система отзвуков и повторений придает книге Форстера цельность и глубину, обычно присущие только музыке»¹⁸.

Как и в других своих романах, в «Поездке» Форстер тщательно подготавливает кульминационный эпизод «эпифании» — мистического момента, когда герой выходит за грани своего привычного, повседневного «я» и может узреть Истину — о своей жизни, о жизни других или о неких высших законах бытия. На протяжении целого ряда эпизодов нам встречается множество символических деталей, которые зачастую проявляются и наполняются смыслом только при многократном прочтении книги. Так, в начале романа происходит одно внешне незначительное, но вместе с тем знаменательное событие: миссис Мур замечает маленькую осу, сидящую на крючке для шляп. Форстер был польщен, когда критик Питер Бурра в своей статье о «Поездке в Индию» указал на следующий момент: это происшествие (миссис Мур обнаруживает, что на ее крючке сидит оса) перекликается с другим, которое происходит гораздо позже — в третьей части романа профессор Годбол во время богослужения одновременно вспоминает «старую женщину, которую он встретил еще в Чандрапуре» (т. е. миссис Мур), и осу, которую он где-то видел раньше, и пытается помочь им обоим своими молитвами¹⁹. В своем интервью «Paris review» Форстер заметил, что «просто написал эту сцену, а впоследствии понял, что она может вновь вернуться в повествование странным, алогичным образом... Людям трудно поверить в то, насколько бессознательно происходят подобные вещи. Если бы только критики могли допустить, что писатели немногие вещи выдумывают специально...»²⁰

В этом плане интересен еще один эпизод, в котором англичане впервые встречаются с профессором Годболом и он поет им религиозную песню, в которой «иногда возникала иллюзия ритма, а иногда — западной мелодии. Но слух, несколько раз сбитый с толку, вскоре терял все ориентиры и бесцельно бродил в лабиринте звуков, ни один из которых не был резким или неприятным, равно как и понятным. Это была песня незнакомой птицы»²¹. Далее Годбол объясняет англичанам ее смысл: «Я представил, что я девушка-пастушка. Я говорю Шри Кришне: “Приди! Приди только ко мне”. Но Бог отказывается прийти. Я преисполняюсь смирения и говорю: “Приди не только ко мне. Преврати себя в сотни Кришн, чтобы все они пришли к моим подругам, но о, Владыка

вселенной, приди и ко мне тоже". Он отказывается прийти. И так повторяется несколько раз»²². Тема песни — бхакти, одно из центральных понятий в индуизме, подразумевающее безраздельное и всепоглощающее служение верующего Богу. В песне проводится аналогия между той полной самоотдачей, которой достигает женщина в любви, и абсолютной самоотдачей верующего. Идея о необходимости такой самоотдачи является фундаментальной для индуизма, который исповедует Годбол. «Но, надеюсь, он приходит в какой-нибудь другой песне?» — спрашивает миссис Мур, следуя западной логике. «“О, нет, он отказывается прийти”, — повторил Годбол, вероятно, не понимая вопроса»²³. К. В. Грансен указывал, что слово «вероятно» здесь ключевое²⁴. Нетрудно уловить в ответе Годбола предвестие «всеотрицающего» эха Марабарских пещер. Отголоски его песни будут ощущаться во второй части романа, во время экскурсии, организованной Азизом: «С тех пор как профессор Годбол спел свою странную песенку, они жили как будто внутри коконов, и разница между ними была в том, что старшая леди смирилась с апатией, охватившей ее, а младшая — сопротивлялась»²⁵. В. Шахани высказывает интересную мысль о том, что поскольку «Бог присутствует в сердце каждого человека», отказ Бога прийти — иллюзия, неправильный вывод, который делают сами пастушки, а это сродни тому видению, которое переживает миссис Мур в Марабарских пещерах²⁶. Форстер указывал на то, что песня Годбола составляет важную часть «потока событий», оказав очень тонкое и вместе с тем сильное воздействие на Аделу и миссис Мур в их познании Индии²⁷.

Трансформации, которые претерпевает западный человек в Индии (это особенно заметно в образе миссис Мур), подчеркиваются с помощью ряда символов, которые можно назвать «сквозными» для всего творчества Форстера. Они встречаются еще в его ранних «итальянских» романах: это образ непрерывно текущей изменчивой реки, усиленный с помощью образа Луны — традиционного символа изменений. В третьей главе миссис Мур и Адела восхищаются видом Ганга, озаренного лунным светом: «Сияние уже начало меняться, может, из-за того, что сдвинулась Луна или пески. Вскоре этот яркий сноп света исчезнет, как и кружок на глади воды, который тоже растворится в струящейся пустоте»²⁸.

«Какая ужасная река! Какая чудесная река!» — восклицает миссис Мур. Луна позволяет миссис Мур ощутить теплое чувство родства со всем окружающим миром и вселенной. «В Англии Луна казалась безжизненной и враждебной; здесь она кажется пойманной в покрывало ночи вместе с Землей и другими звездами. Внезапное чувство единства, родства со всеми небесными светилами, как волна, окатило ее и отхлынуло, оставляя после себя странное чувство свежести»²⁹. Уже после смерти миссис Мур, когда она станет чем-то вроде индийского божества, Филдинг, стоя на крыше дома, вспомнит о ней и так же, как она когда-то, увидит луну — «чахлый серп, предшествующий солнцу» (*exhausted crescent that precedes the sun*)³⁰.

По Форстеру, ключевым словом для понимания Индии является слово «muddle» (путаница, неразбериха, беспорядок), которое во многом отражает и его личные впечатления от повседневной жизни индийцев, полученные во время работы секретарем махараджи. В романе «muddle» принимает самые разнообразные формы: от мелких повседневных недоразумений до глубоких тайн, обращенных к самым основам бытия. Слово «muddle» впервые возникает в седьмой главе, в разговоре между неловкой и лишенной проницательности Аделой, суеверной и впечатлительной миссис Мур и рациональным Филдингом:

«Ненавижу тайны», — заявила Адела.

«Как и все англичане».

«Я не люблю их вовсе не потому, что я англичанка, просто они мне не нравятся», — поправила она.

«Я люблю тайны, но совсем не люблю путаницы [muddle]», — сказала миссис Мур.

«Тайна — это и есть путаница».

«Вы действительно так думаете, мистер Филдинг?»

«Тайна — это всего лишь красивое название, прикрывающее путаницу. И в том, и в другом случае не стоит их распутывать. Мы с Азизом хорошо знаем, что Индия — сплошная путаница»³¹.

Англичане как представители западной цивилизации пытаются дать рациональное объяснение всему, что они встречают в Индии: для них то, что происходит, — это некая «путаница», в которой при желании можно разобраться и выявить материальную, реально

существующую причину, расставить все по своим местам. Одним из необходимых атрибутов западного взгляда на мир является стремление всему давать названия, «навешивать ярлыки», о чем наглядно свидетельствует эпизод с индийской птичкой. В то время как мир англичан целиком сосредоточен на социальных и классовых делениях и различиях («Мы должны исключить кого-то из нашего круга, иначе мы останемся ни с чем»³²), Индия в романе, несмотря на то, что она кастовая страна, стирает все различия («В Индии ничего нельзя распознать»³³). Адела и Ронни безуспешно пытаются определить вид увиденной ими зеленой птички: «Сам вопрос заставляет ее исчезнуть или стать чем-то иным»³⁴. Вскоре после этого Адела — прекрасный пример переклички образов и смыслов — обручившись с Ронни, удрученно думает: «В отличие от зеленой птички или мохнатого зверька, на нее теперь повесили ярлычок»³⁵.

Таким образом, «путаница», составляющая суть и естество Индии, прежде всего означает исчезновение барьеров, составляющих важную особенность западного мышления, — западный человек настаивает на них, они ему жизненно необходимы (вспомним хотя бы Английский клуб, куда запрещен доступ индийцам). Индия размывает различия и барьеры, что, с одной стороны, изменяет мировосприятие западного человека, позволяя ему открыть для себя нечто иное, по-новому взглянуть на себя и других, но, с другой стороны, в отмене барьеров содержится отрицание — то самое ужасное отрицание, которое миссис Мур слышит в эхе Марабарских пещер: «Всё существует, ничто не имеет значения»³⁶. Западная религия — христианство — бессильна противостоять этой истине, в свете которой мир предстает как бездушное и хаотичное нагромождение предметов, как безличная вселенная, существующая независимо от человека, где его переживания, любовь и дружба не имеют никакого значения и где человек ощущает потерянность и безграничное одиночество. Единственной религией, которая может противостоять этому эху, является индуизм, порождение самой Индии, который в романе персонифицируется в образе профессора Годбола (его прототипом был махараджа Деви). Профессор Годбол — брамин, он принадлежит к привилегированной касте жрецов, имеющей право отправлять важнейшие

религиозные ритуалы и традиционно составляющей духовную и интеллектуальную элиту Индии. Н. А. Вишневская и Е. П. Зыкова обращают особое внимание на внешний облик профессора: он носит тюрбан, пальто, пиджак, дхоты и носки с вышивкой. Его костюм выглядит несколько комично, соединяя в себе предметы западного и восточного гардероба: тем самым одежда Годбола не только отражает двойственность его положения (он индеец, который служит в британском колледже), но и его стремление объять все сущее, ничего не исключать, подражая всеобъемлющей любви Бога к миру³⁷. Не случайно именно образ Годбола выходит на первый план в «Храме» — заключительной части романа: именно он совершает праздничные обряды, благодаря ему Азиз оказывается в Мау, и именно Годбол сообщает Азизу о приезде Филдинга. С помощью образа Годбола снимается чувство ужаса и отчаянья, которое появляется в романе после инцидента в Марабарских пещерах. Вместо ужасного «Всё существует, ничто не имеет значения» в третьей части появляется «Бог есть любовь». Повторение слов, сказанных миссис Мур в первой главе: «Бог есть любовь» (God is love) — свидетельствует о том, что цикл завершился. Как пишет К. В. Грансен, «финальное послание Индии, как и финальное послание миссис Мур, сводятся к одному и тому же: God is love, God si love; мечеть, пещеры, храм, романтическое, ужасное и божественное — все сводится к одному и тому же, поскольку во всем этом говорят сердце и дух, а не разум»³⁸.

«Храм» представляет собой своеобразный синтез, который объединяет основные темы, развивавшиеся на протяжении всей книги: тему метаморфоз, тему барьеров и тему загадочной Индии. Сезон дождей закрывает цикл индийского года: всепроникающая вода, заставляющая сливаться небо и землю, выступает здесь как символ плодородия, зарождения новой жизни и объединения. На это указывает и сцена, открывающая третью часть, — празднование индуистского Рождества, Гокал Аштами, которое сопровождается пением, обрядами и ритуальными играми. Та самая неразбериха, которая имела столь губительные последствия во второй части романа, в третьей оказывается живительной и благотворной: в результате столкновения лодок Азиз, Ральф Мур, Фил-

динг и его жена Стелла, священный поднос, украденные письма Ронни и Аделы — все это перемешивается и падает в воду под непрекращающимся дождем и под звуки праздника.

¹ См.: *Bradbury M. Two Passages to India: Forster as Victorian and Modern* // *Forster E. M. A Passage to India* / ed. by M. Bradbury. L., 1970. P. 242.

² *McConkey J. The Novels of E. M. Forster*. N. Y., 1957. P. 4.

³ *Woolf V. The Novels of E. M. Forster* // *E. M. Forster. The Critical Heritage*. L. ; Boston, 1973. P. 324.

⁴ См.: *Trilling L. E. M. Forster*. Norfolk, 1943. P. 147.

⁵ *Furbank P. N. Introduction* // *Forster E. M. A Passage to India*. L., 1991. P. XXIX.

⁶ См.: *Ibid.*

⁷ *Stone W. The Stone and the Mountain. A Study of E. M. Forster*. Stanford, 1966. 344.

⁸ См.: *Bradbury M. Two Passages to India: Forster as Victorian and Modern*. P. 232.

⁹ *Whitman W. Passage to India* // *Whitman W. Complete Poetry and Selected Prose and Letters*. L., 1938. P. 378.

¹⁰ См.: *Bradbury M. Two Passages to India: Forster as Victorian and Modern*. P. 233.

¹¹ *Вишневская Н. А., Зыкова Е. П. Запад есть Запад, Восток есть Восток. Из истории англо-индийских литературных связей в Новое время*. М., 1998. С. 164.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 165.

¹⁴ *Kelvin N. E. M. Forster*. Illinois, 1967. P. 126.

¹⁵ *Gransden K. W. E. M. Forster*. L. ; Edinburgh, 1962. P. 87—88.

¹⁶ *Ibid.* P. 88.

¹⁷ *Ibid.* P. 91.

¹⁸ *Trilling L. E. M. Forster*. P. 155—156.

¹⁹ *Furbank P. N. Introduction*. P. XXII.

²⁰ *Beer J. B. The Achievement of E. M. Forster*. L., 1968. P. 23.

²¹ *Forster E. M. A Passage to India*. L., 1991. P. 67—68.

²² *Ibid.* P. 68.

²³ *Forster E. M. A Passage to India*. P. 68.

²⁴ См.: *Gransden K. W. E. M. Forster*. P. 90.

²⁵ *Forster E. M. A Passage to India*. P. 118.

²⁶ *Shahane V. A. Forster's Inner Passage to India* // *E. M. Forster: Centenary revaluations* / ed. by J. Scherer Herz, R. K. Martin. L., 1982. P. 270.

²⁷ Цит. по: *Ibid.*

²⁸ *Forster E. M. A Passage to India*. P. 24.

²⁹ *Ibid.* P. 21.

³⁰ *Ibid.* P. 231.

³¹ *Ibid.* P. 58.

³² *Ibid.* P. 29.

³³ *Ibid.* P. 73.

³⁴ Forster E. M. A Passage to India. P. 73.

³⁵ Ibid. P. 81.

³⁶ Ibid. P. 46.

³⁷ См.: Вишневская Н. А., Зыкова Е. П. Запад есть Запад, Восток есть Восток. Из истории англо-индийских литературных связей в Новое время. С. 184.

³⁸ Gransden K. W. E. M. Forster. P. 104.

Е. С. Седова

Драма С. Моэма «Кормилец»: особенности конфликта

Драма С. Моэма «Кормилец» создавалась в сложное для Британии время и отразила кризис сознания людей, переживших ряд экономических и политических потрясений (Первая мировая война, организация лейбористского движения в Англии в 1924 г., ухудшение экономической ситуации в стране и как следствие — кризис 1929 г.; активизация в политической сфере в 30-е гг. двадцатого столетия: подъем левого движения, создание антифашистских комитетов и т. д.). По своей тональности, тематике и проблематике пьеса вписывается в литературный контекст времени с его пессимистическими настроениями, что отразилось в таких произведениях, как политический гротеск Б. Шоу «Горько, но правда» (1931), сборник рассказов Р. Олдингтона «Дороги к славе» (1930), романы «Дочь полковника» (1931), «Все люди — враги» (1934), а также в творчестве писателей-модернистов — В. Вулф, Дж. Джойса, Т. С. Элиота. Для самого С. Моэма 30-е гг. XX в. были завершающим этапом драматургической деятельности. Его последними пьесами стали «Кормилец» («The Bread-winner», 1930), «За особые заслуги» («For Services Rendered», 1932) и «Шеппи» («Sheppey», 1933), центральное место в которых занимают социальная (и связанная с ней семейная) проблематика и сложная система конфликтов. Рассмотрим более подробно особенности конфликта в драме С. Моэма «Кормилец».

Термин «конфликт» (от лат. *conflictus* — «столкновение») литературоведение трактует как основу и движущую силу (пружину)